
Revista Iberoamericana, Vol. LXXIV, Núm. 223, Abril-Junio 2008, 559-571

ENTRE DIOS Y LOS SICARIOS:
LAS “NUEVAS GUERRAS” EN LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEA DE COLOMBIA Y BRASIL

POR

LIDIA SANTOS
Yale University

1. LA VIOLENCIA EN LAS CIUDADES GLOBALES

La violencia urbana es el tema más recordado cuando se trata de encontrar similitudes entre Colombia y Brasil. De acuerdo con la nueva configuración global, la comparación más bien se hace de caso a caso: se comparan ciudades, en lugar de países. Confirmada la crisis por la que atraviesan los estados-nación en esa nueva realidad política y económica, se buscan puntos de comparación entre las grandes metrópolis, que hoy comparten problemas similares dentro del contexto global (Sassen).¹ En el caso de Medellín y Río de Janeiro, la similitud se establece a partir de los crímenes relacionados con el narcotráfico. La publicación de las novelas *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, y *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, añade la literatura a la extensa bibliografía sobre el problema, compuesta por obras escritas en casi todos los campos de investigación. El presente artículo tiene como objetivo contribuir con ese esfuerzo académico a través de la crítica de esas novelas. Su transformación en películas de gran éxito transnacional será también tomada en cuenta.

2. SICARIOS Y CIUDADANOS DEL MUNDO

Las dos obras, al presentarnos narradores inmiscuídos en los hechos narrados, se sitúan en un género fronterizo entre la ficción y el testimonio. En ambos casos, los narradores son testigos de la violencia que describen, hasta alcanzar una clara participación, como bien lo ilustra *La virgen de los sicarios* (Vallejo).² Asimismo, los personajes narradores garantizan al lector el haber nacido en el mismo sitio donde ocurre la historia que cuentan. Sin embargo, hace tiempo salieron de ahí. Se narra, especialmente en la novela colombiana, la vuelta de un hijo pródigo al sitio donde nació, lo cual, a través de la distancia temporal y espacial, transforma su retorno en una evaluación ética de los sucesos contemporáneos. Aunque en *Cidade de Deus* –más relacionada con el *bildungsroman*– el narrador utilice la

¹ Aunque las dos ciudades de que me ocupo en este artículo no estén incluídas en la lista de las “ciudades globales” de Sassen, mantengo la nomenclatura porque, considerando la economía del narcotráfico, Medellín y Río de Janeiro articulan el espacio económico nacional con los circuitos globales, lo que según la autora, caracteriza las ciudades globales.

² Las citas son de esta edición.

memoria como palanca para el desarrollo del relato, los narradores de las dos novelas son cosmopolitas que llegan a su lugar de origen con nuevos hábitos y mentalidades, con los cuales juzgan lo presenciado.

Ese punto es más claro en *La virgen de los sicarios*. Fernando, el narrador, empieza advirtiéndole al lector que “yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir” (8). En Colombia, nos advierte, su patria. Más precisamente en Medellín, su ciudad de nacimiento. Fernando sigue, por lo tanto, el camino de los círculos concéntricos con los cuales los cosmopolitas clásicos dimensionaban el universo (Nussbaum, “Kant...”). Iniciando su viaje en el círculo más amplio, el extranjero se va adentrando en el círculo de la patria, para terminar en el más pequeño de todos, el círculo de su pueblo y hasta llega al ínfimo punto de su casa de infancia: “la casa de la calle del Perú, de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia; en la casa donde yo nací” (7). Sin embargo, su visión de la humanidad no es positiva, como defendían los cosmopolitas estoicos, ya que llega de afuera tan desilusionado que su única motivación para volver a Medellín es el deseo de morir entre los suyos. Como Diógenes, el cínico, Fernando se declara un “ciudadano del mundo”, alejado de las disputas locales. Por otro lado, uniéndole la tradición cínica con la del cosmopolitismo estoico, se permite juzgarlas no como los estoicos, sino como los cínicos, de manera muy negativa.

Ubicar el cinismo del narrador en la filosofía clásica permite evaluar la novela de Fernando Vallejo con los nuevos parámetros que nos ofrece la reemergencia del cosmopolitismo como instrumento de análisis crítico (Vertovec y Cohen). Él está presente no sólo en el campo donde se originó el Occidente, es decir, en la filosofía, especialmente en la filosofía política, sino también en la antropología, en los estudios históricos y culturales y, sobre todo, en la literatura. El cosmopolitismo sirve en el momento crítico presente como antídoto a los fundamentalismos, una línea que pensadores como Edward Said persiguieron por toda una vida. De igual modo, es utilizado como un correlato de la globalización, significando en este sentido una especie de contra-flujo de lo que los franceses llaman “mundialización del capital”. En esa vertiente, el cosmopolitismo se define como la corriente progresista de la contemporaneidad, encarnado en las redes globales de información que facilitan el cambio de experiencias entre los movimientos sociales y otras actividades dedicadas a oponerse al modelo neoliberal.

Mientras tanto, el cinismo de Fernando de ninguna manera nos habilita a ubicarlo entre los progresistas. Al contrario, su retórica condenatoria comprende toda y cualquier instancia política de su país y rechaza la solidaridad como una esperanza de solución para la violencia de su ciudad. La trama privilegia la muerte. Los asesinatos en serie que componen el relato de *La virgen de los sicarios* tocan la vida en su mismo origen, ya que hasta mujeres embarazadas sucumben ante el afán de matar que exhiben los dos jóvenes amantes del narrador, un homosexual cuya pareja, Alexis, le fue “regalado” por un amigo en una cena, considerando su regreso a Medellín. Terminada la noche, Fernando lo hospeda en su casa, a pesar de darse cuenta de que el joven es un sicario, es decir, un exterminador a sueldo. Se puede leer en tamaña negatividad las huellas de Nietzsche, como ya ha sido señalado (Serra). La contemplación de horrores que la novela nos presenta, la profesión de gramático que se atribuye el narrador, derivan de la obra de tal filósofo a lo cual también

se puede atribuir el pesimismo subyacente en la novela. Su rechazo al activismo de los derechos humanos, por otro lado, no tiene puntos de contacto con los teóricos que desprecian el cosmopolitismo como instrumento de análisis;³ más bien se ubica en la intención de escandalizar al lector, con la cual Vallejo construye su personaje.

La mejor manera de desconstruir la novela es examinarla a partir de las obras de Derrida dedicadas al cosmopolitismo: *Cosmopolitas* y *Hospitalidad*. Consideremos la hospitalidad que Fernando ofrece a Alexis y a Wilmar –su siguiente amante después de la muerte de Alexis– como una hospitalidad absoluta (Derrida, *Hospitalidad*), ya que con los dos sicarios comparte su casa, a pesar de conocer sus crímenes. De este modo, podemos acercarnos a las cuestiones políticas involucradas en el cosmopolitismo del personaje. Ocupado en discutir la imposibilidad de aplicar a los problemas de hoy el derecho que regula la estada de extranjeros en las naciones occidentales, establecido en el siglo XVIII, Derrida demuestra que el obstáculo a la aplicación de esas leyes consiste en su fundamento: el principio de la hospitalidad. Tal principio es, según Derrida, una aporía. La incapacidad del derecho contemporáneo de lidiar con los emergentes y crecientes problemas suscitados por las “hordas” de inmigrantes que “invaden” las ciudades globales (y de los migrantes internos que siguen viniendo del campo a la ciudad), tiene sus raíces en la hospitalidad, pregonada por Kant como la única manera de garantizar la paz entre las naciones. Yo sólo puedo ser hospitalario con un igual: no existe hospitalidad absoluta, dice Derrida.

Considerando, en seguida, el carácter alegórico de *La virgen de los sicarios*, se puede afirmar que la hospitalidad absoluta ofrecida por el narrador Fernando a los sicarios Alexis y Wilmar alegoriza la convivencia, cada vez más estrecha, de la clase hegemónica de Colombia con el narcotráfico. El único tiro disparado por Fernando es para despenar a un perro abandonado en la calle. Sin embargo, a través de su distinción de clase, fácilmente consigue munición para su amante, a quien también corrompe a través de la compra de todos los objetos de consumo que se le antoja al joven (audio caseteras, televisión, ropas de marca fina). El cinismo del personaje narrador deriva de la constatación de que la situación que presencia en su país constituye el “reverso del proceso por lo cual los estados modernos se construyen” (Kaldor 272). Como él se presenta como un cosmopolita típico de la modernidad –un ciudadano respetado, perteneciente a la *ciudad letrada* (no nos olvidemos que es un gramático), rico y bien conectado, macho (aún si es homosexual), blanco y perteneciente a una familia patricia de su país–, no sorprende que se sienta tan decepcionado. Como un perfecto representante del sujeto moderno, cuya identidad se confundía con la del mismo Estado, es obvio que la nueva configuración de ese Estado lo afecta muy directamente, como deja saber incluso en una de las arengas con las cuales interrumpe la narrativa, dirigida directamente al aparato estatal: “Señor Fiscal General o Procurador o como se llame, mire que ando en riesgo de muerte por la calle: con las atribuciones que le dio la nueva Constitución protéjame” (21).

En un primer nivel de desconstrucción, se podría conectar sus diatribas contra el país con la tendencia de los estudios críticos cosmopolitas, que basados en la constatación de la

³El principal rechazo parte de los críticos dedicados al particularismo, especialmente los que fundamentan sus posición crítica en un radicalismo negativo, como Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek.

falencia de los Estados modernos, y mirando con pesimismo las “nuevas guerras” –el crimen organizado, la adopción de la seguridad privada y el surgimiento de grupos paramilitares asociados como facciones políticas particulares (Kaldor 272)– proponen un gobierno cosmopolita para contrarrestarlas.⁴ La confirmación estaría en la relación narrador-lector. Al centrarla en la narrativa de su experiencia con los sicarios, prometida ya en el título, Fernando pretende ingresar en la clase de narradores que Benjamin afirmara en extinción, los que traen de tierras distantes experiencias que merecen ser compartidas con sus oyentes. Ya se analizó esa relación narrador-lector como un “pacto de oralidad” (Manzoni). También ya se ha dicho, bajo la perspectiva semiológica, que tal pacto se garantiza con el uso de la función fática del lenguaje (Taborda Sánchez), manifestada en la constante conexión del narrador con sus lectores a través de preguntas. Sin embargo, no se ha resaltado el tipo de lector a quien el narrador dirige sus inventivas. Aunque aparezca también el lector “paisano” (46), predominan las llamadas, por ejemplo, al lector “turista extranjero”, o a los lectores “japoneses y serbio-croatas” (126). Lo que demuestra la conciencia por parte del narrador de que la experiencia que va a relatar interesa a un público global, situado hasta en las afueras de la cultura occidental, aunque estén en esa cultura los fundamentos de la alegoría que constituye la novela.

La forma narrativa mezcla la tradición cristiana –es una parábola– con la mitología clásica occidental. Volver al Medellín del presente es bajar al infierno griego. Fernando, el narrador, camina por el Hades sin mirar atrás, como aconsejan las divinidades infernales a los que quieren hacer volver a la luz sus seres queridos. Esa simbología está por detrás de la permanente carrera hacia adelante que mueve al personaje. La secuencia de asesinatos sigue linealmente, y ni siquiera el descubrimiento de que su segundo amante era el asesino del primero, a quien confiesa haber amado con pasión, detiene la marcha inexorable de exterminio. Al final de la novela, se descubre que Fernando es el mismo Hades, el dios de los muertos, como confirma su invisibilidad (en realidad garantizada por los signos de su clase), al conseguir adelantarse a la cola de gente que esperaba en la puerta de la morgue para reconocer sus muertos: “Yo pasé entre los guardias de la caseta de entrada sin mirar, volviéndome a mi esencia, a lo que soy, el hombre invisible” (116).

En la ambientación del infierno, por otro lado, Vallejo mezcla la tradición secular con la religiosa: extrae del catolicismo colombiano las imágenes. El libro empieza y termina con imágenes de santos, mimetizando su constante presencia en el imaginario de la “patria” colombiana. La primera es la del Corazón de Jesús sangrante, a quien está consagrado el país, cuya cita, ya en la primera página de la novela, hace referencia a una tradición nacional, política y literaria (Manzoni 49, nota 6). El recorrido de Fernando y sus amantes por las calles de la ciudad infernal se detiene en las iglesias que encuentran abiertas –“ciento y cincuenta iglesias tiene Medellín” (53), advierte el narrador–, ya que en su mayoría se cierran, “para que no las atraquen” (21). La antítesis entre el antiguo espacio sagrado y su uso como sitio de drogadicción o de matanzas colectivas es una de las más chocantes evidencias del infierno (en este caso católico) en que se ha transformado Medellín, especialmente para el lector nacional. La decadencia del catolicismo como institución (paralela a la del Estado), por otro lado, se manifiesta en la religiosidad popular que lleva hordas de gente en romería

⁴Esta es la posición de Kaldor.

a la iglesia de la virgen de Sabaneta, que da título a la novela, ubicada en las afueras de Medellín, cerca de las comunas (barrios informales) de donde se originan los sicarios. De ese contraste extrae Vallejo una de las escenas más líricas de la novela: arrodillado al lado de Alexis, hace, como él (y como colombiano), una plegaria a la Virgen, en la cual pide protección al amor de los dos (15). Parodiando las preguntas que el narrador hace al lector en el desarrollo de la novela, uno puede entonces preguntar: si fue a Colombia para morirse, ¿por qué quiere Fernando salirse vivo del infierno? ¿Para salvar a sus muertos-vivos amantes? ¿Para salvar el relato? ¿O para salvar su católica patria?

La primera pregunta ya se sabe de antemano que es una tarea imposible. La segunda, claro que sí, ya que perteneciendo al linaje benjaminiano de narradores viajeros, también en el sentido que viene desde adentro del infierno, necesita sobrevivir para narrar su experiencia. La última pregunta es la más difícil de contestar. El cinismo que caracteriza la novela hace de ella un manifiesto anti-nación, un panfleto contra el mismo proceso de construcción del Estado. Mientras tanto, el recurrente uso de la palabra patria para referirse a Colombia denota que Fernando reconoce el poder patriarcal de la clase de donde se ha originado, caracterizándose por un deseo de moralizar ese poder, una especie de cínico clamor por una genealogía (y una supuesta ética) perdida.

La violencia endémica que diagnostica en su “patria” empieza en el seno de las familias hegemónicas, como demuestran las descripciones de vandalismo practicado por él mismo y sus amigos en la juventud (106). Asimismo, los sucesos contemporáneos que forman el trasfondo de la novela –la muerte de Pablo Escobar y la dispersión de los jóvenes asesinos anteriormente bajo su comando y pago– es descrita como la versión actual de los matadores de la época liberal, cuya presencia en la memoria de la nación sólo se distingue por el número de muertos que han dejado después de su pasaje. La única diferencia entre ellos y “la nueva versión” de esa guerra continua son los aparatos de destrucción, ahora más sofisticados. Son ellos el tercer punto que conecta la obra de Vallejo con el tema de las “nuevas guerras” y los intentos “cosmopolitas” de develarlas. Añadida a las drogas que los jóvenes, delincuentes o no, consumen, a la música que oyen y a la ropa que visten o quieren comprar, la familiaridad con las armas le proporciona a la novela la necesaria atmósfera cosmopolita que facilita su circulación fuera de las fronteras geográficas y lingüísticas de Colombia. No solo la realidad en ella descrita es muy similar a lo que pasa en algunos violentos *ghettos* de las ciudades ricas del hemisferio norte, sino también que el universo de consumo de sus personajes (las armas en él incluidas) resultan familiares para la mayoría de los lectores del circuito global.

Las recurrentes referencias al lector –visto como un extranjero– van más allá de la metáfora. Fernando Vallejo sabe que su tema tiene público fuera de Colombia.⁵ Es consciente de que es sólo eso lo que espera un extranjero oír sobre su país. De ahí que coloca al narrador en la posición de traductor.⁶ El dominio de los dos códigos –el culto, por educación; el vulgar, por la experiencia recién adquirida en la convivencia con los sicarios– le da más competencia que la de los patricios; y mucho más que la de los cosmopolitas recién llegados

⁵ Vale resaltar que *La virgen de los sicarios* es una novela de circunstancia. Ha sido escrita en seguida a la cacería y muerte del narcotraficante Pablo Escobar, ocurrida en 1993, hecho que ha puesto Colombia, en la época, en el centro de las atenciones a nivel global.

⁶ Para una interpretación de la novela bajo el signo de la traducción, ver Manzoni.

(los sicarios), los cuales, relegados al conocimiento del parco lenguaje del crimen y teniendo restringido su consumo a las sobras del consumo de los países ricos, son condenados al cosmopolitismo *sucio* (no nos olvidemos que el dinero generado por el narcotráfico debe ser *lavado*, antes de entrar en circulación legal) al que se encuentran obligadas las “víctimas de la modernidad” (Bhabba, et al.). La narración se vuelve, de esa forma, una experiencia lingüística, transformándola definitivamente en un texto literario.

En términos filosóficos, por otro lado, Fernando ilumina con su descenso a los infiernos –el mitológico, el religioso y el lingüístico– un lado poco explorado, en la reemergencia crítica del cosmopolitismo, de la filosofía de Kant: el reconocimiento de que la naturaleza humana también comporta la maldad, y que los valores que subyacen al cosmopolitismo son una salvaguardia contra su diseminación. Por lo tanto, el crimen que hoy domina a Colombia no caracteriza la “modernidad incompleta” (Schwarz), o la “desmodernización” (Pratt) de América Latina. Al contrario, él se integra completamente en el proyecto moderno, llegando a ser su más avanzada manifestación, especialmente por la tecnología de destrucción que utiliza. A través de las armas, Medellín se transforma en un sitio donde impera la inhospitalidad absoluta, la cual, por oposición, reafirma el principio moderno de la hospitalidad absoluta. La base de su mantenimiento es el “habla del crimen” (Caldeira), que multiplica el infierno diario: “Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre” (76).

El mundo fantasmático creado por las narrativas orales de los crímenes nos hace dudar de la atribución de realismo al estilo de la novela. Más bien estamos ante a una parábola que, por la espectacularización de lo narrado, colinda con lo fantástico. Los personajes atraviesan la violencia de Medellín sin morir en el intento. En el caso de Alexis, la muerte sólo acontece con el uso de un recurso de la novela folclórica: lo mata la pérdida de un amuleto. Su sobrevivencia a todos los intentos anteriores de asesinarlo, más espectaculares en la película hecha a partir del libro (Schroeder), tienen como explicación la protección que el objeto prestaba al sicario. En cuanto a su propia sobrevivencia, Fernando tiene un argumento bien sostenido en la cultura occidental, marcando así una vez más la diferencia entre el cosmopolitismo que caracteriza al narrador, garantizado por la distinción y el dominio de la alta cultura, y la mezcla de *cliché* y consumo que mantienen sus amantes, meros cuerpos descartables, en permanente conexión con las *sucias* novedades importadas (armas y drogas) que son lo único a lo que pueden acceder los nuevos cosmopolitas. Fernando sobrevive porque bajó vivo al Hades y, como ciudadano del Estado colombiano, ha podido incluso fungir de jefe del infierno. Con esa alegoría, Vallejo nos permite dudar del “presunto” (usando una ironía del autor) realismo de su novela, rechazado por él al afirmar que no es balzaciano (41), ni tampoco un discípulo de Dostoievsky (49), poniéndose a psicologizar a sus personajes. El surrealismo, base sobre la cual se construyó el realismo maravilloso de los años 60, es una vez más puesto en tela de juicio cuando es comparado con la “realidad” colombiana: “El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia” (118).

Al contrario de Celina Manzoni quien, en referencia a la misma cita, afirma que “la estética de Vallejo nada debe a lo real maravilloso, ni al realismo mágico” (55, nota 13), considero que la referencia al surrealismo revisita el texto de Alejo Carpentier que funda el realismo maravilloso. La misma realidad esencial, ubicada fuera del texto, que extrapola los parámetros de todo lo que el arte occidental, hasta el advenimiento del surrealismo,

conociera, es también, repite el narrador a lo largo de la novela, la que lo está inventando a él. Y, como en el caso del boom de los años 60, lo lleva a inventar una manera de narrarla. Por lo tanto, *La virgen de los sicarios* mantiene un diálogo con el canon literario colombiano. García Márquez lo reconoció al replicar con la publicación de *Noticia de un secuestro*, en 1996. Vallejo *actualiza* (y ataca) el realismo maravilloso, enseñando al mundo (y repitiendo el exotismo que algunos críticos encuentran en las novelas de García Márquez) que la paradoja de la realidad colombiana dejó el campo para instalarse en la ciudad, mezclando los residuos de un catolicismo popular y las supersticiones de la cultura tradicional –que caracterizaba la parte “maravillosa” del realismo del boom–, con los “sueños de basuco” y el juego destructor de las armas. El mundo originario del “boom” se suspende ya en la presentación de la novela a través la metáfora de los relojes, objetos que decoran el cuarto donde se encuentran Fernando y Alexis, dando inicio a la narrativa. Decenas de ellos están “detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad” (11). Como Fernando Vallejo, quien se burla de la expansión de las novelas del boom, sustituyéndola por la condensación. En lugar de la maravilla originaria, inventa para *La virgen de los sicarios* una máquina de narrar aferrada al presente, acelerada y repetidora como las ametralladoras de última generación.

3. DEL VERNÁCULO AL COSMOPOLITA

Paulo Lins también inventa una máquina de narrar/matar en *Cidade de Deus*. Y la produce sin preocupación con nuevas definiciones del realismo. Al contrario, lo hace más verosímil, y hasta lo potencial, a través de la profesión de fotógrafo que atribuye al protagonista de *Cidade de Deus*. La historia es conducida por un narrador omnisciente, que empieza recordando, de forma lírica, los orígenes rurales del barrio en su infancia. Como la violencia narrada, infinitamente repetida por las máquinas de matar de última tecnología, la visión, el sentido dominante en la narración de la novela, es también potencializada por las lentes de la máquina fotográfica. Sus fuentes, como las de Vallejo, están en la literatura clásica. La épica en la que pretende transformar la lucha por territorio entre bandos de jóvenes criminales, trama de su novela, se evidencia en la dedicatoria a la poesía con que inicia el libro: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons das minhas palavras” (23). Asimismo, el relato de la “guerra”, explicitado en su presentación, conecta *Cidade de Deus* con las narrativas homéricas. En varias entrevistas, Lins ha confesado haber leído, o releído, la épica clásica en búsqueda de modelos literarios para su proyecto, además de algunos autores rechazados por Fernando Vallejo, como Balzac y Dostoievsky (Ribeiro). Al citar tales lecturas, el autor revela el esfuerzo de alejarse de los sucesos que narra. A pesar de haber crecido en el barrio que da título a la novela y de haber sido contemporáneo de la escalada de crímenes cuyo inicio se remonta a la inauguración del proyecto habitacional Cidade de Deus, en los años 60, el autor, en el tiempo de escritura de la novela, es ya un cosmopolita: de allá ya había salido para frecuentar una de las más prestigiadas universidades de Río de Janeiro en el campo que eligió –Letras–, y donde también adquirió la condición de poeta reconocido en los círculos de jóvenes intelectuales de su generación. Vuelve al barrio como investigador asistente de una profesora de antropología, en trabajo de campo sobre la violencia urbana, hecho citado en los agradecimientos que figuran al final del

libro (549).⁷ Lins aún confiesa, en entrevistas con los cuadernos literarios, haber quedado muy sorprendido con los testimonios recopilados, transformados en fuente de la novela, atribuyéndole a ésta un carácter documental. En su vida juvenil de colegial aplicado, nunca se había dado cuenta del horror que lo circundaba.

Cidade de Deus es, como *La virgen de los sicarios*, un relato de horror. La violencia narrada a lo largo de 548 páginas, en la primera edición, y en 401, en la segunda, añaden a la novela de Vallejo, de 121 páginas, mucho más detalles escabrosos. La diferencia en extensión se relaciona con la trama y la perspectiva del narrador. Al contrario de la mirada condensada y minimalista de Vallejo, fijada en las relaciones amorosas de dos hombres en medio de la violencia de una ciudad, el autor de la novela brasileña tiene que lidiar con el panel colectivo que decidió traer a la luz. El protagonista de *Cidade de Deus* es el barrio. La ciudad de Río de Janeiro es un trasfondo borroso que no afecta el desarrollo de los eventos narrados. La gran cantidad de personajes llega a borrar también su individualidad. Más que en *La virgen*, se siente acá lo descartable de esos cuerpos jóvenes, nacidos para la muerte prematura en manos de la violencia propia del cosmopolitismo *sucio*.

Porque los personajes son, como los de *La virgen*, cosmopolitas. Visten ropas que tienen marcas de consumo global, danzan la misma música que otros jóvenes de otras ciudades globales y matan con armas igualmente importadas. Sin embargo, como la narrativa no los hace interaccionar con el resto de la ciudad, al lector solo le resta mirarlos como fruto de una localidad abandonada, donde el Estado ni siquiera penetra. *Cidade de Deus*, la novela, es, como *La virgen de los sicarios*, un relato de circunstancia. Tuvo sus primeras lecturas y críticas en el contexto de la implantación del modelo neoliberal en el Brasil. Su publicación fue facilitada por la eclosión del Movimiento de los Sin-Tierra en el escenario nacional brasileño. El éxito de las manifestaciones de ese movimiento social entre las clases medias, abrió camino para una serie de libros cuyo tema se relacionaba con la exclusión social provocada por el nuevo modelo económico global.

El choque que la novela produce en el lector se basa en la falencia de las ideologías políticas de izquierda en ofrecer soluciones para la exclusión. De esa manera, el objetivo épico de la novela gana un acento trágico. Los dos bandos en disputa, aunque no compartan con los sicarios el carácter de “iniciativa privada” (34) del crimen, como la definió Fernando Vallejo en *La virgen*, van dejando tras su marcha colectiva una destrucción que es la negación misma del humanismo internacionalista (es decir: la especie marxista del cosmopolitismo). El resultado de la acción de los bandos criminales apunta al exterminio de las poblaciones pobres.

El tono trágico se atenúa muchas veces por el uso del humor. En uno de los pasajes más risibles de la novela –el humor mezclado con los violentos crímenes descritos es una de las características muy explotadas en la película del mismo título (Meirelles)–, el narrador describe la impotencia del marxismo para actuar en la comunidad. Después de oír la arenga de uno de los intelectuales orgánicos del barrio, un carpintero comunista a quien

⁷ Reproduzco la nota, porque da la dimensión del carácter documental de la novela de Lins: “Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto ‘Crime e criminalidade nas classes populares’, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*”.

pide ayuda para sacar al hijo del crimen fabricando para él una silla de zapatero, la mamá reacciona con la actitud típica de la relación de los pobres con los políticos profesionales: acepta el regalo ofrecido sin afectarse con el discurso del ofertante. Oigamos el narrador: “El carpintero ponía y sacaba el sombrero negro, los ojos vivos, fijados en el rostro de la mamá de Dadinho, que no sabía lo que era *machista-leninista*, ni *clase obrera*. Solo sabía que el carpintero conocía las cosas, tenía buen corazón e iba a hacer la silla de zapatero para Dadinho”. [“O carpinteiro João Batista botava e tirava o chapéu preto, os olhos vivos, pregados no rosto da mãe de Dadinho, que não sabia o que era, *machista-leninista*, nem *proletariado*. Só sabia que o carpinteiro manjava das coisas, tinha bom coração e ia fazer a cadeira de engraxate de Dadinho”] (187-188, 1ª ed., traducción e itálicas mías).

La cita sirve aún para marcar la diferencia en el tratamiento de la oralidad en relación con Fernando Vallejo. Al contrario del autor colombiano que asume el papel de traductor de la jerga de los sicarios, Lins ficcionaliza estar “transcribiendo” el diálogo de los marginales que elige como personajes. Hasta en la narración, como es el caso de la cita, predomina el tono coloquial en detrimento del habla culta. A pesar de la dificultad de traducción que tal lenguaje ofrece, la novela de Lins ya fue traducida a muchas lenguas. Gracias al éxito de la novela, su autor fue rápidamente transformado en un ciudadano del mundo, sus entrevistas están incluidas en las redes globales que ejercitan el contraflujo del capital, las cuales estimulan al autor a viajar divulgando su obra. Ha visitado, por invitación, una docena de universidades en Europa y Estados Unidos, especialmente después del éxito de la película realizada a partir de la novela, hoy presente en muchas videotiendas del hemisferio norte.

El hecho confirma la categoría teórica de “ciudades globales”. Aun si el dialecto de los personajes es incomprensible hasta para los brasileños, puede ser fácilmente sustituido por dialectos localizados, es decir, dialectos propios de los barrios transformados en ghettos de violencia, situados en muchas grandes metrópolis del globo. Este es un fenómeno pocas veces tratado por la crítica literaria. Cada vez más, la literatura se va adaptando a la circulación global, produciéndose así una especie de literatura cosmopolita de otro nivel, con público garantizado, no solo por el gusto refinado capaz de apreciar un texto bien construido en su lengua de origen, sino también por el uso de dialectos vernáculos homogeneizados. Temas que puedan ser digeridos por lectores expuestos a los mismos problemas narrados en las novelas de gran apego local, son factores extra-literarios que contribuyen a la circulación global de esos libros.

Cidade de Deus ha suscitado muchas polémicas en los círculos académicos. Sus defensores –uno de los más prominentes es el crítico marxista Roberto Schwarz, citado en los agradecimientos por haber estimulado y ayudado al autor a concretar la escritura del libro– reconocen en la perspectiva “horizontal”, es decir, situada en el mismo nivel de los personajes, una democratización de la literatura como institución, con la presencia en ella de representantes de las *clases peligrosas*. Otros críticos, al centrar su acción en los logros formales del texto literario, encuentran que la obra de Lins se encuadra en un procedimiento literario “no qual duplicação e representatividade não tem significado necessariamente complexificação dos recursos formais, da prática literária e da experiência histórica recente” (Sussekind).

La crítica más contundente que *Cidade de Deus* ha recibido partió de fuera del círculo literario. Gente del propio barrio que da título al libro, con apoyo de críticos de cine –en realidad esta última polémica surge después del éxito de la película– afirmaron que el relato ha contribuido a la territorialización de la violencia, con la consecuente desterritorialización de los habitantes del barrio.⁸ Según sus detractores, la novela y su adaptación en película transforman a todos los que viven en Cidade de Deus en bandidos, reforzando el “habla del crimen”, que estimula la segregación de los ricos y la exclusión de los pobres.

Desde ese punto de vista, hay similitudes entre la mala recepción de las obras de Lins y de Vallejo. Esta se sostiene en la concepción del crimen por parte de los personajes de ambas novelas, que los aleja, en los dos casos, de la resistencia al modelo neoliberal pregonada por algunos admiradores de la obra de Paulo Lins. Es difícil encontrar héroes en novelas donde bandoleros y policías cambian roles: los dos grupos oprimen, por la violencia, a los habitantes de las ciudades donde el narcotráfico se instala. Si la acción de los sicarios se compara, con palabras de Vallejo, a la “libre empresa” (43), suplantando a la policía en el control de Medellín, la aceleración de la violencia en *Cidade de Deus* contribuye a exterminar a la población pobre en su misma juventud, en lugar de liberarla. Alejados de la hospitalidad absoluta que los jóvenes de otras clases reciben en la ciudad adonde no pueden ir bajo la amenaza de ser arrestados o aún muertos, los miembros de los bandos de Cidade de Deus se instalan en el mismo barrio, como en la Medellín de *La virgen*, en la inhospitalidad absoluta. Denunciar el rechazo del Estado en controlar el proceso es el objetivo de Paulo Lins, lo que distingue su acercamiento al problema en relación con Fernando Vallejo. El narrador, en la novela brasileña, es un creyente en el poder del Estado, y la educación el fundamento principal de esa creencia. El abandono de la escuela es con frecuencia citado como causa de la entrada de los jóvenes en el crimen.

De ahí se derivan otras diferencias. La más grande se encuentra en el tratamiento de la violencia, descrita con igual brutalidad en las dos novelas. Si *La virgen* ha sido escrita con la intención de denunciar la decadencia moral de la sociedad colombiana, *Cidade de Deus* apunta a la causas de la decadencia que describe. La primera novela pretende una corrección moral, la segunda una corrección política. La segunda todavía apunta a una creencia en la nación, esperando que las denuncias en ella contenidas contribuyan para lograr iniciativas políticas de cambio de la situación descrita a nivel nacional. Aunque denuncie también el desaparecimiento de la resistencia a la opresión, una vez que lo único que hacen los jóvenes metidos en la guerra es alternar con la policía en el papel de opresores de su comunidad, su perspectiva del problema se circunscribe en una problemática vernácula. La restricción de los hechos narrados, en realidad casi todos circunscritos al mismo barrio, componen una fotografía sacada con el zoom de la máquina fotográfica del narrador. La circulación de la disputa del territorio descrita a nivel global fue establecida de afuera para adentro, sobre todo después del éxito comercial de la película basada en la novela, lo que prueba que en tiempos de globalización, lo cosmopolita sólo se ilumina con un zoom en lo vernáculo.

⁸ Para un resumen de las primeras polémicas ver el artículo de Ribeiro (128). El *website* <www.vivafavela.com.br> ha mantenido la polémica, especialmente a través de los textos de un opositor local (habitante de la Cidade de Deus, el barrio), el cantante de rap MV Bill.

4. EL TRIUNFO DE LA CIVILIZACIÓN

La contribución que las dos novelas aquí analizadas ofrecen al estudio de la violencia urbana en América Latina es hacernos percibir que el problema, como muchos otros del continente latinoamericano, tiene imbricaciones globales. El narcotráfico que dibujan a través de la ficción nos permite mirarlo desde la perspectiva cotidiana, enseñando cómo la violencia desencadenada por ese *negocio sucio* afecta la vida local de las comunidades donde se instala. Las dos narrativas nos hacen ver que aunque el problema exige soluciones locales y nacionales, los debilitados Estados nacionales no tienen cómo concretarlas.

La opción por el cosmopolitismo como instrumento teórico busca encontrar respuestas más allá de la acción del Estado. No se trata de promover un “cosmopolitismo del pobre” (Santiago), concepto que repite la exclusión social en sus análisis, al relegar a los pobres a un cosmopolitismo de segunda clase. Tampoco apostamos aquí por modernidades incompletas, o procesos de desmodernización. La lectura de las novelas *La virgen de los sicarios* y *Cidade de Deus*, ambas escritas en el final del siglo xx, durante la implantación del neoliberalismo en América Latina, enseña que el proyecto de modernidad logró materializarse allí, mostrando en las versiones vernáculas su cara *sucia*.

En la base del concepto griego de cosmopolitismo estaba el humanismo y la ética. Las dos novelas también a esto se atañen. No por azar buscan fuentes clásicas: tienen que “humanizar” la violencia, dándole un estatuto moral. En el caso de Vallejo, la humanización se afirma por oposición. Como cínico, su negatividad es sobre todo retórica, apagando cualquier vestigio del humanismo solidario. Su entrada en los infiernos de Medellín se da de afuera para adentro, es decir, desde la desencantada visión del cosmopolitismo cínico, hasta la experiencia de la “realidad” vernacular, sin la distancia de la representación. La narrativa de Lins parte de la perspectiva inversa. Teniendo como trasfondo el humanismo subyacente a las interpretaciones marxistas (aunque el libro en sí mismo no se atenga al marxismo), su perspectiva se establece desde adentro de la comunidad vernácula que describe, cuya experiencia vivida le autoriza a representarla.

Una vez adentro, no hay cómo hacer para parar la máquina de narrar/matar. Viniendo de afuera, o partiendo de adentro, la suciedad de las nuevas guerras latinoamericanas toma por asalto a sus narradores, acelerando y repitiendo el ritmo de lo narrado para hacer crecer el horror descrito. Materializada siempre por armas de última generación, es decir, incluida en el flujo global de capital y mercancías que caracteriza el mundo contemporáneo, la violencia transforma a todos en ciudadanos del mundo. Pobres o ricos, los habitantes de las ciudades globales expuestas a la violencia repartimos igualmente las buenas y malas calidades de la humanidad en la cual tanto creían los cosmopolitas de la antigüedad. La modernidad organizó tal creencia, estableciendo leyes para salvaguardarla. En la etapa final de la victoria de la iniciativa privada, incluso del crimen, podemos reinventar individualmente la hospitalidad. Si esta, como nos enseñó Derrida, ha sido la gran seducción de la modernidad y si los sujetos nacionales ya no existen más, podemos cada cual practicar y reivindicar nuestra propia hospitalidad. Si no la ganamos por bien, también se puede obtenerla a través de la violencia, instalando, en los mismos sitios donde no tenemos acceso, su contrario, la inhospitalidad absoluta, fruto de la inclusión de los excluidos en el lado *sucio* del mundo empresarial.

Tal reversión de valores no nos hace volver a la barbarie. No hay inhospitalidad absoluta sin la más alta y sofisticada tecnología de destrucción, ni narcotráfico sin una demanda cosmopolita por placeres exclusivos. A la vieja dicotomía latinoamericana entre civilización y barbarie, hay que superponer el pensamiento de Walter Benjamin, para quien la experiencia de la cultura guarda en sí misma la experiencia de la barbarie. La vuelta del realismo como estética se basa en el mismo principio: de tan preciso llega ya a borrar los contornos de lo visto y descrito, haciéndonos casi dudar del horror *civilizado* que nos está narrando.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" [1936]. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Introd. y sel. de Eduardo Subirats. Roberto Blatt, trad. Madrid: Taurus, 1991.
- . "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Prol., trad. y not. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973. 166-73.
- Bhabha, Homi K., Carol A. Breckenridge y Dipesh Chakrabarty. "Cosmopolitanisms". *Public Culture* 12/3 (2000): 577-89.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. Nueva York: Verso, 2000.
- Caldeira, Teresa Pires do Rio. *City of Walls. Segregation and Citizenship in São Paulo*. Berkeley: U of California P, 2000.
- Derrida, Jacques. *Cosmopolitas de todos los países, ¡un esfuerzo más!* J. Mateo Ballorca, trad. Valladolid: Cuatro Ediciones, 1996.
- y Anne Duourmantelle. *La hospitalidad*. Mirta Segoviano, trad. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Kaldor, Mary. "Cosmopolitanism and Organized Violence". *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Steven Vertovec y Robin Cohen, eds. Oxford y Nueva York: Oxford UP, 2002. 268-278.
- Kant, Immanuel. *Sobre la paz perpetua*. Antonio Truylol y Serra, pról. y Joaquín Abellán, trad. 5ª ed. Madrid: Tecnos, 1996.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Manzoni, Celina. "Fernando Vallejo y el arte de la traducción". *Cuadernos Hispanoamericanos* 651-652 (Sept.-Oct. 2004): 45-55.
- Nussbaum, Martha C. "Kant and Stoic Cosmopolitanism". *The Journal of Political Philosophy* 5/1 (1997): 1-25.
- Pratt, Mary Louise. "Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos". *Globalización y diversidad cultural*. Ramón Pajuelo y Pablo Sandoval, eds. Lima: IEP, 2004. 399-415.
- Ribeiro, Paulo Jorge. "Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 57 (Lima-Hanover, 1º Sem. 2003): 125-46.
- Santiago, Silviano. "O cosmopolitismo do pobre". *Margens/Márgenes. Revista de Cultura* 2 (Dic. 2002): 4-13.

- Sassen, Saskia, et al. "Ciudades globales e inmigración". *Ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. Patricio Navia y Marc Zimmerman, coords. México: Siglo XXI, 2004.
- _____. *Global City: New York, London, Tokyo* [1991]. Princeton: Princeton UP, 2001.
- _____. *Globalization and Its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*. Nueva York: New Press, 1998.
- Schwarz, Roberto. "As idéias fora de lugar". *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 13-27.
- Serra, Ana. "La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 32/2 (Nov. 2003): 65-75.
- Sussekind, Flora. "Desterritorialização e Forma Literária: Literatura Brasileira Contemporânea e Experiência Urbana". *Z. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea-UFRJ* 1-16 (11/02/03). <<http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio/flora.htm>>
- Taborda Sánchez, Juan Fernando. "Oralidad y escritura en *La virgen de los sicarios*". *Estudios de Literatura Colombiana* 3 (julio-diciembre 1998): 50-6.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios* [1994] 2ª ed., 3ª imp. Bogotá: Alfaguara, 2001.
- Vertovec, Steven y Robin Cohen, eds. *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Oxford y Nueva York: Oxford UP, 2002.

FILMOGRAFÍA

- Cidade de Deus*. Fernando Meireles y Katia Lund, dir. Basada en la novela *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Guión de Bráulio Montovani. Act. Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, et al. O2 Filmes, 2002.
- La virgen de los sicarios* (España, Francia y Colombia). Barbet Schroeder, dir. Basada en la novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. Guión de Fernando Vallejo. Act. Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros. Les Films du Losange, 2000.